

# EL PROBLEMA DEL ECLECTICISMO EN LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XIX

POR

PEDRO NAVASCUÉS PALACIO

Uno de los aspectos más sugestivos, y al mismo tiempo más discutidos, de la arquitectura del siglo XIX es el del eclecticismismo. Es un tema de suyo polémico, porque polémica es la esencia misma del significado de eclecticismismo, bien se refiera a la pintura boloñesa del siglo XVII o, como aquí se trata, a la arquitectura del XIX. Al mismo tiempo, el frecuente error de denominar ecléctica a toda la arquitectura del siglo XIX, al igual que el romanticismo llamó gótica a toda la arquitectura medieval, no hace sino confundir aún más los términos del problema. Por otra parte, la utilización del término eclecticismismo con sentido peyorativo, como sinónimo de mal gusto, ha hecho de este tema algo cerrado y carente de interés, sin darse cuenta de que se trata de un fenómeno histórico-estético de importancia crítica que afectó a Europa entera durante el pasado siglo.

Sin embargo, la arquitectura ecléctica, más importante por lo que tiene de planteamiento teórico que por sus realizaciones, ha sido ya objeto de una cierta atención por la moderna crítica, como la que le dedica Peter Collins en su obra "*Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950)*" (1). Collins revisa el

---

(1) Collins, P.: *Los ideales de la arquitectura moderna: su evolución (1750-1950)*, traducción al castellano por Ignacio de Solá Morales Rubió, Barcelona, 1970, cap. XII, págs. 117-127.

significado de eclecticismo, haciendo notar que era una noción familiar en Francia ya desde 1830, a partir de los escritos de Víctor Cousin y especialmente después de la aparición de su libro "La Verdad, la Belleza y Dios" (1853), en la que afirmaba que el eclecticismo era el resultado inevitable de una época historicista. Entre tanto, en Inglaterra, la publicación de "An Historical Essay on Architecture" de T. Hope (1835), plantea de modo claro lo que podría llamarse intención del eclecticismo: "Nadie parece haber tenido aún la idea de recoger de cada uno de los estilos arquitectónicos del pasado lo útil, ornamental, científico, de buen gusto y reunirlo con nuevas formas y disposiciones, haciendo nuevos descubrimientos, nuevas conquistas, nuevos productos desconocidos en otros tiempos. Y una arquitectura que, nacida en nuestro país, desarrollada en nuestro suelo, en armonía con nuestro clima, instituciones y costumbres, fuese a la vez elegante, apropiada y original, y que mereciese verdaderamente ser llamada "nuestra" (2). La importancia de este texto se hace patente cuando pensamos que ya Caveda, en sus famosas "Memorias" (1867), había traducido al castellano el párrafo citado (3), lo que demuestra el interés de nuestros críticos y arquitectos por el acuciante problema que se planteaba a la arquitectura tras la crisis del neoclasicismo como estilo único. Nuestro eclecticismo, puede decirse, fue gestándose en la etapa isabelina (1833-1868) cuando todavía la Academia, refugiada en un tardo neoclasicismo, dirigía la vida artística del país, si bien algunos hechos, tales como la creación de la Escuela de Arquitectura (1844) y la abundante historiografía artística que revalorizó el arte medieval, pondrían fin a esta situación. En efecto, el Romanticismo, con su peculiar matiz neomedievalista, había dado un golpe certero al frío neoclasicismo que rebasaba ya el primer tercio del siglo XIX. Una dura lucha se entabló entre clásicos y románticos, especialmente ruidosa en el campo de las letras (4), si bien al final, como recuerda

---

(2) Cito por Collins, *ob. cit.*, pág. 118.

(3) Caveda, José: *Memorias para la historia de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y de las Bellas Artes en España*, t. II, Madrid, 1867, pág. 313.

(4) Milá y Fontanals: "Clasicismo y Romanticismo", en *El Vapor*, 7 de agosto de 1838.

E. Allison Peers, "fue el eclecticismo y no el romanticismo el que realmente triunfó" (5).

Este eclecticismo, sin embargo, no es un todo homogéneo, sino que atraviesa, a mi modo de ver, tres etapas bien definidas. Se da un primer eclecticismo tras la liquidación del neoclasicismo, que es, sobre todo, experimental, indeciso y de vida efímera, cuyo interés reside en haber dado la batalla al clasicismo y en buscar en la Edad Media nuevos elementos que pudieran serle útiles, sin saber todavía exactamente qué derrotero seguir. A ésta sigue una segunda etapa en la que se afirma la necesidad de que la arquitectura y el arte en general sea ecléctico, como solución de compromiso, en tanto se logra una fórmula definitiva que responda al "espíritu del siglo". Es, sin duda, la etapa más decidida del eclecticismo que dio lugar a una interesante y bien entendida arquitectura. Por último, este eclecticismo, concebido a modo de compás de espera, sufre una crisis total a finales de siglo, si bien todavía tienen lugar algunas de sus realizaciones arquitectónicas a principios del siglo xx, siendo obras de relativo interés por el trato artesanal que aún reciben sus elementos, pero que en su conjunto no resultan nada afortunadas.

Hay que decir además que todo este eclecticismo, que cuenta con casi un siglo de existencia desde que se producen los primeros brotes hasta sus epígonos, es paralelo al desarrollo del historicismo, siendo importante recordar que los protagonistas de ambos, eclecticismo e historicismo, son los mismos arquitectos. Esto es, el eclecticismo radica, sobre todo, en el edificio y no en el arquitecto. Nuestro arquitecto del siglo xix, dejando atrás el neoclasicismo, no tiene más que dos soluciones, o bien sigue el camino de la seguridad, de lo aceptado, es decir, del historicismo, aun a sabiendas de que se trataba de "recreaciones" y nunca de una nueva arquitectura, o bien elige el camino de lo difícil, de lo desconocido, intentando hallar la arquitectura "de su siglo", la cual, al no atreverse a dar la espalda totalmente a formas y elementos que la historia había sancionado como válidas, fatalmente tendía a cristalizar en un eclecticismo. Cuando el arquitecto, la crítica y el público decidieron superar esta actitud se logró una verdadera arquitectura moderna, pero esta "modernidad" le correspondía ya a nuestro siglo xx, de ahí que

(5) Allison Peers, E.: *Historia del movimiento romántico español*, Madrid, 1967, 2.ª ed., pág. 9.

la verdadera arquitectura del siglo XIX sea el historicismo, en sus más variados matices, como "revival", y el eclecticismo, como expresión original más características de aquella búsqueda.

Aquel primer momento del eclecticismo que he llamado experimental, tuvo lugar hacia 1850. La duda de la elección y la inseguridad estilística son, sin duda, sus aspectos más llamativos. Un ejemplo: cuando en 1846 se casa Isabel II con don Francisco de Asís, en el Paseo del Prado de Madrid se levantó una aparatosa y polícroma decoración chinesca debida al arquitecto José Abrial, mientras que Gabriel Gironi levantaba dos "rotondas de arcos góticos" en las plazas de Neptuno y Cibeles (6), todo ello a la vez que el arquitecto Pedro Ayegui diseñaba una fachada de un templo clásico, exástilo y de orden dórico romano, para colocar ante la iglesia del Buen Suceso en la Puerta del Sol (7). Es este hecho un buen índice para pulsar la actitud estética de nuestros arquitectos antes de los años 50, pues se resumen en él los tres elementos integrantes de la arquitectura española en los años del reinado de Isabel II. Es decir, la decoración chinesca representa el elemento exótico, pintoresco, que denuncia la atracción del mundo oriental, y que en España tomará cuerpo a través de lo que Adolfo Salazar, refiriéndose a la música sinfónica española del siglo XIX, denominó "alhambrismo". Expresión que encuentra exacta correspondencia en el pastiche árabe que tanto abunda en este momento y que llegaría incluso hasta la restauración alfonsina. Los templeteos góticos de Gironi evidencian la vuelta a la Edad Media propugnada por el Romanticismo. Y finalmente, la fachada de Ayegui da continuidad al neoclasicismo que, si bien es de muy distinto contenido al del siglo XVIII, seguirá en vigor durante todo el siglo XIX, especialmente vinculado a la que podría llamarse arquitectura representativa.

Lo que en el fondo significa esta variedad estilística es el goce de una libertad por parte del artista frente al estilo único de la Academia. Esta representaba una especie de "absolutismo artístico" que terminaría al crearse la Escuela de Arquitectura. Recordemos a este

---

(6) Archivo de la Secretaría del Ayuntamiento de Madrid, leg. 4-86-35: "Festejos por el Matrimonio de la Reina N. Sra. Decoración e iluminación del Paseo del Prado".

(7) Archivo de la Secretaría del Ayuntamiento de Madrid, leg. 4-86-48: "Festejos por el Matrimonio de la Reina N. Sra. Decoración de la fachada principal de la Iglesia del Buen Suceso".

propósito lo que sobre la libertad escribía Mariano José de Larra, en 1836: "Libertad en la literatura, como en las artes, como en la industria, como en el comercio, como en la conciencia. He aquí la divisa de la época, he aquí la medida con que mediremos".

Entre las instituciones que se reformaron en España al afianzarse el régimen liberal en la cuarta década del siglo XIX, se encuentra la Academia de Bellas Artes de San Fernando. La enseñanza impartida por esta institución resultaba inadecuada y no respondía a las nuevas exigencias del momento, especialmente en materia de arquitectura. Nuevos materiales como el hierro exigían nuevas formas. La construcción de mercados o estaciones de ferrocarril, esto es, la llamada arquitectura del progreso, no tenía cabida en el cuadro de enseñanzas de la Academia. Por otra parte, ya se ha dicho, el Romanticismo había quebrantado el sólido Neoclasicismo que venía a ser el alma de la Academia desde su fundación. Público y artistas vuelven la cabeza hacia estilos y formas de otras épocas y la Academia se ve obligada también a dirigirse en aquella dirección, para seguir conservando su papel fiscal y rector de las Bellas Artes.

Sin embargo, esta situación no se mantendría por mucho tiempo, y la enseñanza de la arquitectura sale definitivamente de la Academia para instalarse en la Escuela de Arquitectura, creada por un Real Decreto de 1844. De este hecho, muy importante ya de por sí, nos interesa destacar la presencia de nuevas asignaturas como "Historia de la Arquitectura", "Teoría del Arte y de la Decoración", "Copia de edificios antiguos y modernos", "Adornos" y "Dibujos de Arquitectura", y la formación de una biblioteca donde se reunieron "tratados especiales de estilo latino, del bizantino, del ojival, del árabe y del Renacimiento, acompañados de los planos, alzados y detalles de sus principales monumentos". Allí había además una buena colección "de vaciados de ornamentación plateresca y árabe..., así como otros detalles de estilo romano-bizantino". Sobre esta bibliografía y sobre esta abundante documentación gráfica se formará la futura generación del eclecticismo. Como apunta Caveda, todo esto era "para connaturalizarlos —a los alumnos— con los diversos estilos" (8).

El testimonio de Laviña, uno de los profesores de la recién

---

(8) Caveda, *ob. cit.*, pág. 291.

creada Escuela de Arquitectura, que enseñaba "Dibujo de Adorno", viene a confirmarnos la crisis del estilo único, crisis que la propia Academia aceptó. En efecto, ésta declaró texto oficial para todas las Academias la "Cartilla de Adorno" (1849) de Laviña, en la que se leía: "De aquí se sigue la necesidad de estudiar separadamente los estilos que observamos en los monumentos egipcios, indios, griegos, etruscos, romanos, bizantinos, y de los siglos posteriores, desde el renacimiento hasta nuestros días, eligiendo al efecto los ejemplares que han sido recibidos con más aceptación" (9).

Todo ello fue causa de un eclecticismo al final de la etapa isabelina, cuyos frutos fueron duramente censurados en sus mismos días. Ya Mariátegui, en una crítica aparecida en "El Arte en España" sobre la exposición de arquitectura de 1866, daba cuenta del drama de los arquitectos del siglo XIX, señalando que un estilo no podía ser nunca hijo de elucubraciones eruditas que matan todo impulso creador (10). Por su parte, Caveda añade en 1867: "Es lo cierto que el carácter de la Arquitectura de nuestros días, tal cual aparece en algunas fábricas, consiste en no tener ninguno; en su misma vaguedad; en la cofusión de todos los estilos; en la manera extraña de mezclarlos y construir con ellos un conjunto heterogéneo que sorprenda por la novedad, aunque no satisfaga ni la imaginación ni el buen sentido. Bástale hacer alarde de su emancipación; mostrarse atrevida y caprichosa, cosmopolita y variada en sus inspiraciones. Cuando no imita lo pasado, busca la originalidad en aprovecharse de sus despojos y ajustarlos mutilados a una combinación en que se consulta primero el capricho que la filosofía; antes lo extraño y exótico, que lo agradable ya conocido" (11).

Esta situación cambia sensiblemente tras la Revolución de 1868 y la restauración de la monarquía. Es ésta la etapa más feliz del eclecticismo que bien pudiera llamarse alfonsino, al igual que en Inglaterra denominan al eclecticismo Queen Anne Revival. En primer lugar citaré un texto fundamental para nuestra arquitectura

---

(9) De la "Memoria presentada a la Academia de San Fernando, por Matías Modesto Laviña, y aprobada el 4 de noviembre de 1849", Archivo de la Academia de San Fernando, leg. 1-44.

(10) Este hecho ya lo recoge el Marqués de Lozoya en *La teoría de las artes plásticas en el siglo XIX*, Madrid, 1940, pág. 30.

(11) Caveda, *ob. cit.*, págs. 322-323.

del siglo XIX, debido a Juan de Dios de la Rada y Delgado, al que yo llamaría manifiesto del eclecticismo por la forma encendida con que está escrito. El nos da una visión contemporánea del problema del eclecticismo, y tiene doble interés en cuanto que es el discurso que leyó en la Academia de San Fernando, en 1882, con motivo de su ingreso. Su título es: "Cuál es y debe ser el carácter propio de la arquitectura del siglo XIX" (12). Rada y Delgado intenta definir lo que él entiende debe ser el carácter de la arquitectura, proclamando en la Academia que "el arte arquitectónico de nuestro siglo tiene que ser ecléctico", es decir, ya no se trata de un juicio a posteriori, sino de la afirmación de una postura exigible al arquitecto. Pensemos por un momento la trascendencia que esto puede tener desde el instante en que la propia Academia proclama el eclecticismo, con la misma fuerza que años atrás lo hiciera con el neoclasicismo.

El discurso de Rada es fundamental y por su interés transcribimos los siguientes párrafos: "Nuestro siglo tiene un espíritu de asimilación que puede fácilmente comprenderse, sin más que visitar el gabinete de una persona de aficiones artísticas... Al hombre de nuestro siglo parece no le basta lo presente. Avido de emociones lleva al concurso de sus deseos, nunca saciados, lo moderno y lo antiguo; lo nacional y lo extranjero; el arte y la industria; y en su propósito de buscar la belleza en esta novedad, cuya unidad está sólo en el afán por lo bello que siente y no acierta a definir... Es un eclecticismo inconsciente el de nuestra vida moderna, que sintetiza el único carácter que puede llamarse propio de nuestro siglo. Pueblos donde de tal modo vive el sentimiento de lo bello no son pueblos perdidos para la Historia, no son pueblos perdidos para el arte... El arte arquitectónico de nuestro siglo tiene que ser ecléctico confundiendo los elementos de todos los estilos para producir composiciones híbridas, en que no se encuentre un pensamiento generador y dominante. Así como no debe haber en arquitectura, siquiera sea en sus ornatos, nada que no esté razonado en la construcción, así en la concepción arquitectónica no debe darse nada fuera del fin a que se destina la construcción misma. Vario, distinto,

---

(12) Rada y Delgado, Juan de Dios de la: *Cuál es y debe ser el carácter propio de la arquitectura del siglo XIX*. Discurso de ingreso en la Academia de San Fernando, leído el 14 de mayo de 1882, Madrid, 1882.

aunque contribuyendo en esta distinción y en esta variedad a la unidad de las modernas sociedades debe ser el arte de nuestro siglo... Es preciso que no se olviden los artistas del célebre precepto de los retóricos *non erat in locus*, para que no tomen por eclecticismo lo que mejor dudáramos llamar lamentable confusión y antiestético batiburrillo; es necesario que se estudien bien los estilos para que no se haga un gótico de confitería, y un arte árabe, que sólo tenga de tal algún accesorio en el ornato, y un griego o greco-romano, que parezca huir del edificio al que por desventura le pegaron”.

Hasta aquí el concepto de eclecticismo está entendido de un modo amplio, abundando en la idea de que un edificio neogótico puede perfectamente convivir con otro neobizantino o neogriego, sin exclusión alguna. Sin embargo, más adelante Rada va perfilando un nuevo concepto de eclecticismo, el auténtico eclecticismo alfonsoino, al señalar lo siguiente: “Eclético también puede ser el arte aun mezclando en un solo edificio elementos de estilo diverso; pero en saber combinarlos de modo que resulte un todo homogéneo y armónico está el secreto, que sólo al verdadero talento artístico es dado penetrar. El eclecticismo, pues, así entendido, forma en nuestro juicio la nota característica de la arquitectura de nuestra época, sin que esto sea obstáculo para que pueda formarse andando el tiempo y pasado el período de transición que atravesamos, un estilo propio, con peculiares caracteres de originalidad”. Tiene este último párrafo especial interés, por cuanto es testimonio de la conciencia del verdadero alcance del eclecticismo. Rada, y con él la Academia y otros hombres de fuera de ella, saben que atraviesan una etapa especialmente difícil y que el eclecticismo puede ser una solución válida, si bien no definitiva. La Academia acepta este eclecticismo aunque, como en toda situación de espera, está abierta a un posible nuevo estilo. Esto nos lleva de la mano a la última y fundamental consecuencia del eclecticismo: la crisis del concepto de estilo. Aquel futuro estilo esperado por Rada no llegó nunca. Después de este eclecticismo, que se da en toda Europa en el último tercio del siglo, sólo el modernismo puede soportar con cierto rigor lo que hasta 1900 se llama “estilo”. En efecto, a partir de este momento la historia de la arquitectura, y del arte en general, se vertebró de modo muy diferente. Es imposible, si se hace de un modo honesto,



abordar el arte de nuestro siglo xx atendiendo al concepto de estilo, que durante tantos siglos ha servido de cómodo instrumento para englobar obras y artistas. La falta de unidad y la importancia cobrada por la personalidad artística, junto con la aparición de "ismos" de diversa índole, imposibilitan ese inexistente estilo del siglo xx. En este sentido el golpe producido por el eclecticismo fue definitivo.

Los hombres más representativos de esta segunda etapa del eclecticismo fueron Agustín Ortiz de Villajos, Fernando Arbós y Tremanti, Arturo Mélida y Alinari y el pequeño grupo de arquitectos formados en torno al Marqués de Cubas.

Finalmente añadiremos que si bien el eclecticismo fue en su origen una solución de compromiso, digamos con carácter eventual, tendió, sin embargo, a convertirse en un modo de hacer arquitectura fácil e insípida, lo cual provocó una dura polémica en la prensa e, incluso, en la Academia, sobre el concepto de estilo, sobre la relación arquitectura-sociedad (13), sobre la originalidad y la imitación en arquitectura, etc. Esta polémica, que marcó el final del eclecticismo, tiene lugar en torno a nuestro 98, cuyo desastre iba a provocar precisamente el último revival, esta vez de carácter marcadamente nacionalista: el neoplateresco.

Intentando dar con las raíces del mal, la crítica abordó el tema de la formación de los arquitectos, sobre la cual había una honda preocupación desde los años 70. El discurso de ingreso en la Academia de Ruiz de Salces, ya trataba de los conocimientos que se debían exigir al arquitecto (14), y en 1875, Simeón Avalos en la misma Corporación disertó sobre cómo había de ser la enseñanza de la arquitectura (15). En este sentido, bien desde la Escuela, bien desde las revistas especializadas, se fue dedicando una especial atención a dicho tema. Frente a la formación historicista de la etapa isabelina, los nuevos planes de estudios incorporaron disciplinas que tendían a preparar al arquitecto para enfrentarse a una nueva arquitectura, que aún tardaría mucho en llegar. Materias como

(13) Un intento de ensayo en este sentido es el discurso de ingreso en la Academia de San Fernando, de Lorenzo Alvarez Capra: *La influencia de la arquitectura en las sociedades*, Madrid, 1883.

(14) Ruiz de Salces, Antonio: *Conocimientos que debe reunir el arquitecto*, Madrid, 1871.

(15) Avalos, Simeón: *La enseñanza de la arquitectura*, Madrid, 1875.

“Economía”, “Política”, “Derecho Administrativo”, “Hidráulica”, “Paisaje”, “Óptica”, “Acústica”, “Higiene General”, “Salubridad de los edificios”, “Electrotécnica”, etc., intentan equilibrar las disciplinas de carácter puramente histórico.

Jugaron igualmente un papel muy importante en esta polémica dos revistas dedicadas exclusivamente a arquitectura, una era la que publicaba la Sociedad General de Arquitectos, y otra la dirigida por E. Vega y March que se editaba en Madrid y Barcelona. La Sociedad Central de Arquitectos, con sede en Madrid, comenzó a publicar en 1874 un “Boletín” trimestral de carácter, sobre todo, informativo. Dos años más tarde este boletín se convertía en una “Revista” mensual, en la que se dio entrada a temas de mayor interés arquitectónico, hasta que en 1891 la revista desapareció para dar paso al conocido “Resumen de Arquitectura”. En sus distintas secciones se abordaron problemas de actualidad, desde los puramente constructivos, como pudiera ser aquel artículo de Adaro sobre “La Higiene en la Construcción” (16), hasta otros de carácter más crítico como los artículos aparecidos sobre la arquitectura española del siglo XIX (17). A su vez la “Biblioteca del Resumen de Arquitectura” inició una colección de interesantísimas monografías, cuya consulta sigue siendo hoy indispensable para algunos aspectos. La revista que dirigía Esteban Vega y March se llamaba “Arquitectura y Construcción”, y tanto la competencia de sus colaboradores como la abundante documentación gráfica, hacen de esta revista la fuente más importante para el estudio de nuestra arquitectura en torno a 1900.

A través de estas y otras revistas análogas el problema arquitectónico dejó de ser un problema exclusivo de arquitectos y académicos, llegando al gran público que por vez primera se asomaba a estas cuestiones de estética arquitectónica. Así, por ejemplo, a raíz de la aparición de un artículo firmado por Balsa de la Vega, en

---

(16) Adaro, Eduardo: “La higiene en la construcción”, conferencia pronunciada en la Sociedad Central de Arquitectos, el 30 de mayo de 1898, y recogida en parte en *Resumen de Arquitectura*, año XXVI, núm. 1, 1899.

(17) Estos trabajos abordan la arquitectura de nuestro siglo XIX por ciudades, siendo hoy muy interesantes como fuente para su estudio. El más extenso es el dedicado a “Madrid y sus arquitectos en el siglo XIX”, de Cabello y Lapiedra, publicado en *Resumen de Arquitectura*, año XXVII, núms. 2 y 3, 1901.

"La Ilustración Artística" (1894), en el que se sostenía que la arquitectura había muerto una vez perdida su capacidad creadora, se desencadenó una fuerte polémica que trascendió incluso a la prensa diaria. Tal afirmación encontró respuesta en el "Resumen de Arquitectura", desde donde se defendió una postura ecléctica, que explica en parte la pervivencia de este movimiento.

Un arquitecto, Sorarraín, contestó a "La Ilustración Artística" desde el "Resumen" diciendo: "Verdad es que nos valemos de estilos ya creados, de arquitecturas pasadas, de manifestaciones hechas ya..., ¿pero cuándo no se hizo otro tanto?" (18). Concluye afirmando que la arquitectura del siglo XIX puede recordar la arquitectura histórica, pero que su espíritu es muy distinto. El mismo Sorarraín escribía más tarde, en 1895, que el arquitecto debía buscar el reflejo del espíritu de la época, "debe ser filósofo, y no sólo buen dibujante, ingenioso, buen constructor", y como el espíritu de la época es la tolerancia, ésta "nos puede hacer consentir que una construcción civil del siglo XIX se vea ornada de esfinges egipcias, de frescos pompeyanos" (19).

Para el propio Vega y March, en un artículo titulado "Breves reflexiones acerca del concepto actual del arte arquitectónico" (20), el mal radicaba en la falta de una crítica arquitectónica, en la falta de un enjuiciamiento para discernir lo bueno y lo malo. La Academia había perdido el control sobre el modo de hacer arquitectura, la Escuela vivía sumida en una enseñanza ecléctica, y las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, que podían haber ayudado a salir de esta situación a la arquitectura, mediante una selección de nuevas formas y una promoción de nuevos valores, no surtieron el efecto deseado.

Es más, tan aguda es la crisis que atraviesa la arquitectura, que se pensó en eliminar la Sección de Arquitectura de las Exposiciones Nacionales. Esto fue motivado por el hecho de la escasa participación

---

(18) Sorarraín, R. de: "La arquitectura en el siglo XIX", en *Resumen de Arquitectura*, 1 de mayo de 1894, págs. 49-52.

(19) Sorarraín, R. de: "Aspecto artístico de la arquitectura en la época actual", en *Resumen de Arquitectura*, 1 de marzo de 1895, págs. 21-23.

(20) Vega y March, Esteban: "Breves reflexiones acerca del concepto actual del arte arquitectónico", en *Resumen de Arquitectura*, 1 de agosto de 1899, págs. 110-113; y mismo título en la misma revista, 1 de septiembre de 1899, págs. 126-130.

de los arquitectos en estos certámenes. Ello a su vez tenía una explicación lógica, pues como apuntaba Repullés en 1899: "El escultor y pintor puede vender sus obras porque la escultura o pintura es una obra artística completa, su tamaño, exposición, etc., está al alcance de un número de personas. En cambio, el arquitecto no puede presentar su obra completa, sino sólo el proyecto, es decir, una representación, por medio del severo dibujo de proyecciones no comprensibles para todas las gentes y sin aplicación, por lo general, para nadie. No hay persona que desee hacer una casa ni Corporación que necesite un edificio para sus fines que vaya a proveerse de ellos a una Exposición de Bellas Artes. Ni hay arquitecto que dedique un tiempo largo para un edificio abstracto, teniendo en cuenta que no lo va a vender" (21). El remedio sería, según el propio Repullés, que el Estado promoviera concursos periódicos, con premios, para determinados y concretos edificios que después se construyeran. El hecho es que esto no se hizo y tampoco los jurados de las Exposiciones Nacionales orientaron la arquitectura con una visión futurista que le alejara del eclecticismo reinante.

Para otros, entre las causas que justificaban este insostenible eclecticismo se contaban las limitaciones impuestas por las Ordenanzas Municipales, y así, Alvarez Capra, en la contestación al discurso de Repullés con motivo de su ingreso en la Academia, que versó sobre "La casa-habitación moderna desde el punto de vista artístico", decía: "Las fachadas de las casas, como las de todos los edificios, tienen que responder en sus abultados a los elementos constructivos que representan, pero siempre con la mayor sobriedad dentro del estilo ecléctico que hoy en día se precisa adoptar en ellos por esos datos forzados, de algunas alturas limitadas para los pisos, reparto de huecos y agunos otros que coartan la libertad del constructor" (22).

El eclecticismo es un hecho y como tal hace su entrada en el siglo xx. No deja de ser elocuente la descripción que el propio Alvarez Capra hace de la Exposición Universal de París de 1900: "Aparte de la invasión del hierro... se ven amalgamados y emplea-

---

(21) Repullés y Vargas, E. M.: "La Exposición Nacional de Bellas Artes de 1899", en *Resumen de Arquitectura*, núm. 5, 1899.

(22) Repullés y Vargas, E. M.: *La Casa-Habitación moderna desde el punto de vista artístico*, Madrid, 1896.

dos a la vez todos los estilos arquitectónicos, encontrándose en una sola fachada la columna romana con la pilastra india y el remate decorativo persa, los ventanales ojival y bizantino, la torrecilla neogótica, el calado árabe y reminiscencias de anteriores edificios de las Exposiciones de París, Viena y Chicago. Esta mezcolanza de estilos revela la indecisión del arte-ciencia del construir, que camina en demanda de un nuevo rumbo..., la indeterminación y el eclecticismo en todas las manifestaciones del espíritu humano" (23).

Todavía en 1905 Landecho escribía: "Ante una obra el arquitecto se pregunta ¿en qué estilo voy a edificar?". Esta y otras cuestiones semejantes fueron planteadas por este arquitecto ante la Academia el día de su ingreso, cuyo discurso llevaba el título de "La originalidad en el arte" (24). Analiza allí la falta de originalidad en el arte, haciendo alusiones frecuentes a la literatura, donde tiempo atrás se había producido un fenómeno semejante (25). Landecho, en su deseo de ruptura con el eclecticismo, continúa diciendo: "Para muchos es todavía innegable que la arquitectura clásica es la más apropiada para los monumentos civiles, como Museos y Ayuntamientos; la medioeval para los edificios de carácter religioso, como iglesias y mausoleos; la árabe para los de esparcimiento, etc. Este equivocado criterio, nacido acaso de que el estudio de las respectivas arquitecturas se ha hecho de preferencia en determinados edificios, estudios que pudieron haber llevado a sus autores a conclusiones muy distintas de haberlas examinado en otros, lleva ya mucho camino andado para su total desaparición, por el cansancio que en el público y en los artistas produce la reproducción constante de los mismos tipos, de los motivos arquitectónicos, y a la voz de arquitectura nueva para las nuevas construcciones, que por todas partes suena, dedícanse los artistas a desligarse de la tradición y a inventar formas nuevas, distintas de las usadas hasta el presente". Entre estas palabras y las que en su día pronunció Rada y Delgado en la misma Academia, se encierra, en el plano teórico, nuestro eclecticismo, cuya existencia práctica alcanzará los años veinte.

(23) Alvarez y Capra, Lorenzo: "La arquitectura en la Exposición Universal de París", en *Resumen de Arquitectura*, núm. 4, 1900, págs. 63-66.

(24) Landecho y Urries, Luis de: *La originalidad en el arte*, Madrid, 1905.

(25) Valera, Juan: "Originalidad y plagio", en *Revista Contemporánea*, 1876.

Por último, no puede terminarse este planteamiento reflexivo sobre la arquitectura ecléctica que se produjo en el cambio de siglo, sin hacer mención del discurso de ingreso en la Academia del arquitecto Manuel Aníbal Álvarez y Amoroso, que versó sobre "Lo que pudiera ser la arquitectura española contemporánea", que si bien es de fecha algo tardía, 1910, señala de modo muy claro algunos aspectos muy importantes que condicionaron la arquitectura que podemos llamar moderna: "Los arquitectos no pueden por sí solos intentar una arquitectura española moderna, porque se encuentran en la imposibilidad de introducir en las plantas de sus proyectos, local que no tenga uso sancionado, ni dar a los aliados de los mismos el carácter que desean; pues no edificando para sí, sino para el público, nunca proyectan lo que quieren, sino lo que se les encarga. Tampoco pueden hacerlo de repente o en plazo breve, por dos razones: 1.ª, aun cuando tratasen con propietarios propicios a una arquitectura moderna, éste tiene que ser resultado no de la vida individual, sino de la sociedad en general, que cambia de costumbres muy lentamente, como ha sucedido siempre. Por lo tanto, la disposición general de la Arquitectura podrá llegar a ser, por variaciones sucesivas y al cabo de bastantes años, completamente nueva; pero que esto ocurra en una generación no es hecho hasta el presente sucedido; 2.ª, la estructura arquitectónica va también a la zaga de la aparición de nuevos materiales: las formas de éstos, al principio, son siempre indecisas, lo mismo que sus tamaños aproximados, hasta que por el conocimiento de sus cualidades y al cabo de los años, se llega a las formas típicas y a las dimensiones adecuadas, y siendo esto así, no es posible, como pretenden algunos, inventar de repente formas y estructuras..." Condena igualmente este arquitecto los estilos históricos, pues "la arquitectura española debe estudiar y procurar satisfacer las exigencias y condiciones peculiares de nuestro país"; sin embargo, en la práctica, la obra arquitectónica de Manuel Aníbal Álvarez pasa por ser el más claro exponente de estos epígonos del eclecticismo, como puede comprobarse en el conocido Colegio del Pilar, de Madrid.

Esta necesidad de adecuar la arquitectura a las exigencias propias del país, ya había sido planteada muchos años atrás por Luis Domènech y Montaner, en el conocido artículo "En busca de una

arquitectura nacional", publicado en "La Renaixensa" (1878) (26). Pero la arquitectura catalana, con un empuje y una serie de arquitectos de primerísimo orden, fue mucho más consecuente con el planteamiento teórico del eclecticismo como estilo provisional, pasando pronta a la práctica con el decidido empeño de crear algo nuevo: el modernismo. La arquitectura catalana contó desde luego con un eclecticismo, como el de Juan Martorell, por ejemplo, que es análogo al de un Ortiz de Villajos, pero la obra colosal de los Gaudí y Domènech y Montaner, seguidos por Rubió, Jujol, Granell y Puig y Cadafalch, entre otros, rebasó con creces el mediocre eclecticismo final que caracteriza la arquitectura española a comienzos de nuestro siglo.

---

(26) Oriol Bohigas: *Arquitectura modernista*, Barcelona, 1968, página 243.